

ISSN 2177-2940
(Online)
ISSN 1415-9945
(Impresso)

Imagens da Revolução Mexicana no Brasil 1920 1950

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v22i2.44490>

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Universidade Estadual Paulista, UNESP, Brasil. E-mail: casbeto@hotmail.com



Palavras-chave: Revolução Mexicana, Gravura, Fotografia, Muralismo.	Resumo: O objetivo desse artigo é analisar a projeção visual do México Revolucionário no Brasil entre os anos de 1910 e 1950. Essa projeção ocorre através da fotografia, pintura mural e gravura. Essas imagens conformam um patrimônio visual que constitui uma plataforma de propaganda política e busca de legitimidade do México Revolucionário. Analiso as imagens como um vetor de intercâmbio do imaginário latino-americano, possibilitada por publicações, exposições e redes de sociabilidade de artistas e intelectuais.
Key words: Mexican Revolution, Engraving, Photography, Muralism.	Imágenes de la Revolución Mexicana en Brasil 1920 1950 Abstract: The purpose of this article is to analyze the visual projection of Revolutionary Mexico in Brazil between 1910 and 1950. This projection occurs through photography, mural painting and engraving. These images constitute a visual heritage that constitutes a platform of political propaganda and legitimacy search of the Revolutionary Mexico. I analyze the images as a vector for the exchange of the Latin American imagination, made possible by publications, exhibitions and sociability networks of artists and intellectuals.
Palabras clave: Revolución Mexicana, Grabado, Fotografía, Muralismo.	Images of the Mexican Revolution in Brazil 1920 1950 Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la proyección visual del México Revolucionario en Brasil entre los años 1910 y 1950. Esa proyección ocurre a través de la fotografía, pintura mural y grabado. Estas imágenes conforman un patrimonio visual que constituye una plataforma de propaganda política y búsqueda de legitimidad del México Revolucionario. Analice las imágenes como un vector de intercambio del imaginario latinoamericano, posibilitado por publicaciones, exposiciones y redes de sociabilidad de artistas e intelectuales.
Artigo recebido em: 06/09/2018 . Aprovado em: 14/09/2018	

A projeção da Revolução Mexicana no Brasil torna-se objeto de estudos no Brasil mais recentemente com importantes trabalhos publicados. Os principais temas abordados enfatizaram as relações diplomáticas (CRESPO, 2013 e PALACIOS, 2008), as conexões intelectuais, culturais e políticas. (BAGGIO 2006; DIAS, 2015; CRESPO 2004, STREICH, 2015 e SANTOS, 2016). A imprensa tem sido uma fonte privilegiada para a pesquisa. O impacto da revolução sobre a imprensa operária e comunista nas primeiras décadas do século XX foi esmiuçada por Fábio Silva Sousa (SOUSA, 2012, SOUSA, 2014). Por seu turno Natally Vieira Dias (2009) comparou a repercussão da revolução em jornais brasileiros e argentinos e William dos Santos Martins (2015) procurou averiguar as repercussões do governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940) nos diários brasileiros.

A proposta desse artigo é investigar a projeção visual da Revolução Mexicana, mas especialmente do México Revolucionário¹ no Brasil. Meu objetivo é averiguar a projeção ou circulação de imagens, de propostas estéticas e o surgimento de uma cultura visual, um imaginário visual entre o México Revolucionário e o Brasil ao longo da primeira metade do século XX. Os governos mexicanos pós-revolucionários utilizaram um amplo

leque de políticas em busca de legitimação do novo regime, entre eles a diplomacia cultural foi muito importante. Minha hipótese é que a imagem possui um papel central na disseminação da cultura mexicana.

As imagens da revolução são projetadas no Brasil a partir de alguns suportes, com destaque para a fotografia, a pintura, a gravura e as artes gráficas. Vou me ater em três momentos-chaves. O primeiro período que abarca os anos de luta armada e os primeiros anos da década de 1920, o segundo os anos de 1930 e a terceira etapa as décadas de 1940 e 1950. Período em que o México através de seu governo ou via redes de sociabilidade artística e intelectual projetam as principais expressões visuais mexicanas para toda a América Latina.

O México Revolucionário em tinta e pedra

As imagens da Revolução Mexicana chegam ao Brasil ainda ao longo do transcorrer do conflito armado. As páginas do jornal *O Estado de S. Paulo* em maio de 1914 são estampadas com imagens fotográficas do conflito revolucionário, embora o destaque seja a intervenção norte-americana naquele país. Através desse impresso o público brasileiro pode visualizar retratos de alguns dos principais líderes revolucionários como Francisco “Pancho” Villa ou mesmo

¹¹ Entendo por México Revolucionário o período entre os anos de 1910, data do início do conflito armado, até a década de 1950. Estas décadas marcam os primeiros 50 anos pós-revolução. Período que alguns autores tais como Thomas Benjamin (2009) falam em revolução mitificada.

Venustiano Carranza. Como muito bem explorou Natally Dias a imprensa comercial apresentava o “México como lição” (DIAS, 2009) a ser evitada pelas elites e Fabio Sousa (2012) como possível caminho para os operários brasileiros que viviam uma república excludente. Vejamos com mais cuidado essas fotografias.



Imagem 1 – Parte superior da página 3 do jornal *O Estado de S. Paulo*, 23 de maio de 1914. Fonte Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa – CEDAP/UNESP/Assis



Imagem 2 – Parte superior da página 5 do jornal *O Estado de S. Paulo* 24 de maio de 1914

Fonte Centro de Documentação e

Apoio à Pesquisa – CEDAP/UNESP/Assis

Na primeira imagem [Imagem 1] são estampadas cenas da ocupação do porto de Veracruz por tropas americanas. Nela encontra-se um pequeno retrato em formato circular de Francisco “Pancho” Villa, comandante da Divisão do Norte e um dos líderes da facção camponesa da Revolução Mexicana. Seguindo no sentido horário, estão estampadas fotografias do embarque de tropas norte-americanas, retrato do general norte-americano Fud Fuston. Na página ainda são exibidas diversas fotografias de Veracruz: fortaleza de San Juan de Ulloa, panorâmica da cidade, praça e antigo palácio, alfândega e mapa com a linha férrea que a ligava à cidade do México. O pequeno texto que acompanha as imagens dá conta de que o periódico utiliza-se de informações recebidas através dos telegramas de Washington e da Cidade do México, provavelmente de agências de notícias norte-americanas. Chama a atenção a informação que o jornal recebia notícias vindas do México com resumos enviados “da sucursal de Roma” produzidas por um jornalista italiano Luiz Barzini que supostamente está no México a serviço do jornal *Corriere della Serra*.

Na outra página do jornal do dia seguinte [Imagem 2] encontram-se sete fotografias. Segundo as legendas temos uma fotografia panorâmica do porto de Veracruz,

um grupo de escoltas de Pancho Villa, cavalaria do exército regular do México, amazonas de Pancho Villa (destaque para a participação feminina). Por fim uma sequência de três imagens vinculadas às forças do Gal. Venustiano Carranza, então presidente mexicano. A primeira foto da cavalaria, das tropas mexicanas, retrato de Carranza com seus oficiais e acampamento de tropas. Muito provavelmente algumas das fotografias que vemos são do estúdio Casasola que nesse momento estabeleceram uma rede de distribuição pela América Latina. Já sabíamos que essa família de fotógrafos mexicanos possuía uma agência e envia imagens para a revista *Caras y Caretas* em Buenos Aires e revistas em Madri e Havana. (ESCORZA, 2014, p. 74)

As fotografias e os retratos formam uma espécie de esfinges convencionais na representação da história da revolução mexicana. São verdadeiros heróis e, portanto legitimam o governo vigente. Sabemos que o regime do fotojornalismo dá um destaque ao retrato fotográfico e que este vem de encontro ao culto à personalidade. Mas já apresenta traços do chamado instantâneo ou foto espontânea. São quase todas imagens externas ou cenas de ações de guerra. Fotografias das diferentes tropas revolucionárias ou estadunidense, montadas ou a pé e em

acampamentos. São fotografias em geral dos vencedores em especial dos Constitucionalistas, embora a presença de um retrato de Villa funcione como um contraponto.

Tal constatação fica ainda mais evidente quando analisamos um livro editado pela Secretaria de Indústria, Comércio e Trabalho e enviado ao Brasil para fazer parte da Exposição do Centenário da Independência em 1922. O livro "México sus recursos naturales, su situación actual: Homenaje al Brasil en ocasión del primero centenario de su independencia 1822 - 1922" (MÉXICO, 1922)² é uma publicação de propaganda governamental do período pós revolucionário, um compêndio publicitário do novo regime.

O livro inicia-se com uma fotografia de página inteira do presidente Álvaro Obregón (1920-1924) [Imagem 3] ocupando a totalidade da página com uma moldura estilizada que remete a um grafismo pré-hispânico. A fotografia do chefe da nação repousa sobre o escudo nacional mexicano: a imagem de uma águia pousada em um *nopal* - planta típica mexicana - destroçando, com garras e bico, uma serpente. Símbolo fascinante e ambíguo representa por um lado a fase pré-hispânica, pois se vincula à mitologia mexicana do lugar mítico da fundação de Tenochtitlán - capital asteca e posteriormente

² Gostaria de agradecer à Biblioteca Rafael García Granados do Instituto de Investigações Históricas da UNAM e ao professor Federico Navarrete Linares pela gentileza de providenciar a reprodução do livro

Cidade do México - e a independência, por ter sido escolhida como brasão da república e incorporado à bandeira nacional. Esse escudo carrega em si uma conotação de violência e vínculo com a paisagem local, evocando uma mexicanidade pela alegoria. (LÓPEZ AUSTIN, 1995, p. 15)



Imagens 3 e 4 – Páginas de abertura do livro *México sus recursos naturales, su situación actual: Homenaje al Brasil en ocasión del primero centenario de su independencia 1822 – 1922*

Fonte: Biblioteca Rafael García Granados do Instituto de Investigações Históricas da UNAM

Na página subsequente os leitores se

deparam com uma galeria de retratos dos principais ministros (secretários) do governo de Obregón [Imagem 4], tendo ao centro o Secretário de Governo Plutarco Elías Calles e ao seu lado direito o Secretário José Vasconcelos. Essa galeria de retratos dá a conhecer o gabinete do governo mexicano. Cabe destacar que Elías Calles, aparece em posição de destaque com um retrato centralizado e em formato circular, será o próximo presidente mexicano no quadriênio subsequente (1924-1928).

O livro "México sus recursos naturales..." (MÉXICO, 1922). É uma publicação oficial de propaganda governamental do período pós-revolucionário, um compêndio publicitário do novo regime.³ O livro é editado pela Secretaria de Indústria Comércio e Trabalho com 328 páginas, sendo que praticamente para cada página temos duas fotografias ou imagens. São 566 fotografias no total que não possuem créditos de autoria, estúdio ou agência.⁴

Contém ainda inúmeras tabelas, gráficos e um mapa em seu final. Está dividido em 23 capítulos⁵. É sugestivo que no capítulo

³ Em outro artigo (BARBOSA, 2018) fiz uma análise mais detalhada dessa publicação, portanto não cabe retornar aqui ao tema, mas destaco algumas informações relevantes.

⁴ Segundo Tenorio-Trillo foram reutilizadas as mesmas imagens que o México havia enviado para outras exposições universais no século XIX (TENORIO-TRILLO, 1998, p 287). Um pequeno número de imagens foi tomado de arquivos ou coleções existentes, como as da Companhia Industrial Fotográfica (CIF) Pode-se identificar poucas imagens desse estúdio, tomando como indícios assinaturas, como é o caso das fotos da CIF, da qual localizamos 7 fotografias. A maioria delas é em um formato panorâmico, embora possam ter sido cortadas para se ajustar à dimensão alongada do livro. Essa suposição leva a crer que outras imagens possam ter como origem esse mesmo estúdio, mas não é possível confirmar.

⁵ Proemio, *El País*, Notas Geográficas, **Resumen Histórico**, División territorial de la República, Organización Política y Administrativa, Comercio, Comunicaciones y Transportes, Agricultura, Flora y Fauna, Caza y Pesca, Guano, Algas y

Resumen Hiatorio não se mencione a Revolução. Ela é simplesmente ignorada na publicação. A narrativa se encerra com uma breve referência as guerras de reforma e a invasão francesa. Parece-me que as cicatrizes dolorosas do conflito ainda não estão curadas para ser abordado, ainda mais numa publicação de propaganda do país no estrangeiro. Em outro capítulo, *El País*, é utilizado um trecho do livro *La evolución histórica de México* escrito anteriormente pelo eminente porfirista Emilio Rabasa. O livro é aberto com um proêmio que merede ser transcrito um trecho:

Obra não de um pequeno folheto como o presente, mas de grossos e numerosos volumes, seria, sem dúvida, a que necessitaria para dar uma ideia completa de todos e cada um dos variadíssimos aspectos que oferece a República Mexicana. Se fizer uma descrição ligeira, é bem difícil, detalhar resultaria impossível. Não obstante isso, procuraremos, dentro da circunscrição reduzidíssima deste curto número de páginas, dar toda a amplitude possível à descrição de alguns desses variados e interessantes aspectos que apresenta esse rico e belo país, cuja configuração geográfica tem caprichosamente a forma de uma enorme e **fabulosa cornucópia da ABUNDÂNCIA**. Não pretendemos fixar neste livro um México imutável. País jovem, libérrimo, inquieto, nada é permanente nele, mas sim de uma maneira relativa: busca, constrói, modifica constantemente. Por isso - é preciso advertir -, estas páginas **representam um instante** da vida do México, distinto do ontem e do amanhã. A obra é difícil, mas nos esforçaremos para realizá-la para dar ao Brasil uma ideia, ainda que vaga, deste

país privilegiado na terra e no espírito: a terra da fecundidade inesgotável e o espírito de melhoramento e aperfeiçoamento. (MÉXICO, 1922, p. 13-14 grifo do nosso)

É sugestivo que o autor escolha a imagem da cornucópia, numa clara sugestão ao desenho geográfico do mapa do México. Na mitologia greco-romana cornucópia é representada por um vaso em forma de chifre transbordante de frutas e flores, símbolo da fertilidade, riqueza e da abundância. Nos dias atuais simboliza a agricultura e o comércio. É uma nítida alusão à Secretaria de Indústria e Comércio, editora da publicação. O livro encarna esse espírito ao apresentar ao leitor uma verdadeira cornucópia visual através de uma narrativa fotográfica do potencial dessa nação. Ademais, cabe destacar a utilização da metáfora do instantâneo, tão caro à fotografia, para afirmar essa visão do momento mexicano.

A participação mexicana na Exposição do Centenário da Independência do Brasil realizada no Rio de Janeiro em 1922 vale-se de um amplo leque de dispositivos visuais, bem como construção de elementos simbólicos⁶. Acredito que podemos falar que as imagens, e em especial a fotografia, ocupa um papel relevante nessa narrativa. Senão vejamos alguns dos recursos empregados pelo governo

Sales, Fuerza Hidroeléctrica, Industrias, Petróleo, Minería, Fibras Textiles, Maguey, Educación Pública, Museos, México Monumental y Artístico, Ruinas, Ciudad de México.

⁶ Em outro artigo já tratei de forma mais detalhada tanto deste livro como da participação mexicana na Exposição. Veja Barbosa (2018). Nesse sentido aqui me ateno mais a utilização das imagens numa política de propaganda visual mexicana.

mexicano para sua participação na exposição do Rio. A começar pela própria opção de construção de um pavilhão projetado pelos arquitetos Carlos Obregón Santacilla e Carlos Tarditti, já denota uma estratégia visual em si. José Vasconcelos, um dos mais importantes intelectuais mexicanos de então e Secretário de Educação e Cultura, é o chefe da delegação e presenteia o Brasil com uma réplica da estátua da estátua de Cuauhtémoc (outro herói presente no panteão nacional) do escultor Miguel Noreña, realizada em 1885.

Ademais da edificação, o pavilhão foi fartamente ocupado por imagens. Recorro a um relatório da Secretaria de Relações Exteriores para uma descrição da montagem do interior do pavilhão, com fins de reforçar meus argumentos:

Os objetos que se exibiram no pavilhão foram em tão grande número que o espaço de que se dispunha resultou insuficiente para conter, de tal modo que houve necessidade de aproveitar corredores, vestíbulo e escadas interiores. Mais de cem vitrines se instalaram, utilizando às vezes grandes extensões de paredes para exibir nelas fotografias, pinturas, telas, etc.

No vestíbulo exibiram-se três maquetes de gesso que reproduzem a cidade arqueológica de Teotihuacán. De uma parte, o Templo de Quetzalcóatl, e de outra a fachada da Igreja de Acolman. Em estantes adequadas se apresentaram numerosos exemplares de cerâmica teotihuacana, antiga e moderna, e distribuídas nos muros varias fotografias das pirâmides e de outras ruínas, assim

como um primoroso mosaico de plumas que representa aquela divindade. (TENORIO-TRILLO, 1998, p. 288)

Também foram utilizadas pinturas murais executadas por Gabriel Fernández Ledesma e Roberto Montenegro. As fotografias expostas são uma seleção de imagens do fotógrafo de origem alemã Guillermo Kahlo - pai de Frida Kahlo⁷, telas (provavelmente pintura a óleo), maquetes de construções pré-hispânicas e de igrejas coloniais, cerâmicas antigas e modernas, mosaico de plumas. Soma-se a essa miríade de imagens outro livro (organizado pelo Dr. Atl, *Las Artes populares en México*) e uma Exposição de Arte Popular que havia sido realizada para a comemoração do Centenário da Consumação da Independência Mexicana, ocorrida no ano anterior, organizada por Roberto Montenegro, Dr. Atl e Jorge Enciso. Completa essa longa lista de artefatos visuais um filme.

A preocupação com o visual estava inserida num processo que integrava o discurso nacionalista revolucionário e balizada na proposta de Manuel Gamio, discípulo de Franz Boas, na qual valoriza o artesanato como "um valor essencial como elemento de identidade do mexicano, como fruto de sua sensibilidade estética, reflexo de sua idiosincrasia e mostra

⁷ Retiramos essa informação de Mauricio Tenorio-Trillo (1998, p. 287), entretanto não conseguimos localizar maiores informações de quais fotografias foram expostas. É bem possível que fossem fotografias de arquitetura (gênero que Kahlo tornou um mestre) ou de composições industriais como a Fundação Monterrey trabalho que começou a executar a partir de 1909

de suas habilidades e sensibilidade estética." (AZUELA DE LA CUEVA, 2005, p. 144).

A imprensa brasileira dá ampla repercussão à comitiva mexicana com reportagens no *Jornal do Brasil*, na qual o repórter brasileiro se mostra encantado. A prestigiada *Revista da Semana* publica uma reportagem ilustrada com fotografias (DIAS, 2015, p 114). Enfim a participação mexicana é um sucesso de público e crítica demonstrada pelos vários prêmios recebidos (80 grandes prêmios e 68 medalhas de ouro).

O México Revolucionário em livros e gravuras

Outro motor de difusão das imagens do México revolucionário são a arte gráfica, as gravuras do *Taller de Gráfica Popular* (TGP) e o muralismo. O Muralismo ou Escola Mexicana de Pintura surgiu logo após o término do período de luta armada, incentivado por José Vasconcelos durante o período em que é Ministro da Educação Pública no governo de Obregón entre 1920 e 1923. Os principais representantes dessa linha são Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco. Estes pintam as paredes de edifícios públicos com temas essencialmente históricos. O muralismo é considerado filho direto da Revolução e torna-se a principal corrente estética da arte moderna mexicana, e obtém reconhecimento em todo o continente americano, inclusive nos Estados Unidos. Para

muitos intérpretes é a primeira expressão plástica genuinamente latino-americana por representar temática histórica e social, especialmente os camponeses, indígena e trabalhadores.

Inserido na discussão sobre o papel da arte contemporânea, o muralismo mexicano representa uma crítica à arte acadêmica e de cavalete do século XIX e nos primórdios do século XX, e responde aos debates políticos mexicanos de sua época. Inova ao utilizar edifícios, espaços públicos e produzir obras monumentais. Tem um alto grau de experimentalismo ao utilizar novos materiais e técnicas. Considerada uma arte engajada, visa enaltecer o advento e as obras da revolução; daí a escolha dos espaços públicos, pois poderiam assim atingir um maior número de pessoas. Nesse sentido, ia de encontro ao projeto desse novo Estado pós-revolucionário de educar as “massas” analfabetas. Esse movimento depende do mecenato do Estado que contrata os artistas e cede os edifícios públicos além de garantir o prestígio nacional. Entretanto, engana-se quem pensa que essa relação, entre Estado e artistas, é isenta de conflitos e negociações no que concerne à definição do que deve ser pintado. (VASCONCELLOS, 2007)

Com relação à pintura mural existe uma ampla bibliografia. Segundo Gonzalez Mello a pintura mural da Revolução é um dos intentos mais acabados por elaborar uma história visual

sem dissidência, sem correntes e contracorrentes. Procura construir uma só história do México pós-revolucionário, harmoniosa e em que as contradições são omitidas. Esta história oficial seria uma “história de bronze” (GONZALEZ, 2004, p. 276). Este mesmo autor afirma também que ao longo do século XX no México a construção da legitimidade se dá como uma disputa ideológica contra o catolicismo. Neste sentido os murais patrocinados pelo Estado não são por acaso pintados em igrejas, capelas e conventos expropriados pelo governo. Ocupam estes espaços no intento de anular sua força simbólica. É uma forma de o Estado cooptar uma ala mais radical do espectro político, formada por artistas e intelectuais e neutralizar seu discurso. O muralismo estabelece assim uma retórica visual na qual busca convencer a sociedade mexicana da legitimidade das classes sociais vencedoras do processo revolucionário.

Segundo esse autor são temas constantes no muralismo imagens como as do presbítero e a mesa (símbolo da autoridade), a pátria e a professora e, é claro, o índio. Este último é um dos principais atores simbólicos da revolução. Ele é representado como explorado e reivindicador, também o herói anônimo e triunfador. Representa a luta dos pobres contra os ricos, dos despossuídos contra os possuidores e de vítimas contra os verdugos. Os indígenas, assim, são construídos sobre um

imaginário livre de contradições no qual se elabora o México moderno mestiço, índio e camponês. (GONZALEZ, 2004, p. 285) Os murais são individualistas na representação da história mexicana na medida em que são eleitas esfinges convencionais dos heróis históricos que lutaram pela independência, contra os conservadores e a igreja. São eleitos figuras emblemáticas tais como Miguel Hidalgo, José Maria Morelos, Benito Juarez, Francisco “Pancho” Villa e Emiliano Zapata. A grande quantidade de personagens leva em muitos casos a construção de galerias de retratos repletas de heróis.

Após essa pequena introdução, cabe falar dos intercâmbios dos principais expoentes do muralismo com o Brasil. Estes são diversos, mas Diego Rivera e Alfaro Siqueiros se destacam. As circulações ocorreram através das múltiplas redes de sociabilidade ligadas aos movimentos artísticos modernos, mas também de redes políticas. Vejamos algumas.

David Alfaro Siqueiros passa pelo Brasil em 1933 quando volta de atividades em Buenos Aires e Montevideú. Realiza conferências em São Paulo e no Rio de Janeiro. Na capital paulista fala no Clube de Arte Moderna (CAM) e estabelece contatos com vários intelectuais brasileiros. Flávio de Carvalho deixa um rico relato da sua estadia na Paulicéia:

Entre os acontecimentos mais interessantes do Clube se destaca a palestra do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros. Siqueiros fez parte do grupo de renovação mexicana, o grupo de Rivera (antes de brigar com Rivera)... aquele grupo que pintava afrescos nas paredes externas da cidade do México.

Tipicamente artista, alto, mestiço, cabeleira negra, era – coisa pouco comum entre os artistas – grande orador, falava horas inteiras com um improvisado vigoroso e imaginativo e sem cansar o público... Siqueiros empolgava a assistência, formava um verdadeiro campo magnético no auditório e conservava esse campo magnético com o mesmo potencial durante as horas que duravam as suas orações, nunca em nenhum momento esmorecia, como costuma acontecer com os altos e baixos do orador normal.

A forma da sua oratória se parecia com a forma da sua pintura: grande imaginação, grande exuberância, dantesca em tonalidade, forte e definida em emoção.

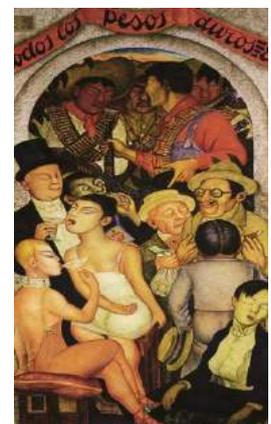
A assistência imóvel hipnotizada, sem o menor sinal de cansaço, escutou Siqueiros durante quatro horas. (CARVALHO, 1939)

Na capital carioca faz conferência onde é apresentado por Emilio Di Cavalcanti. Segundo o editor da revista *Rumo* “Começou a falar e virou mil [...] No fim as ideias dele estavam rodando dentro da cabeça de cada um, feito transfusão de sangue.” (Revista *Rumo*, 1934). A revista publica neste mesmo número um artigo síntese de sua conferência denominada Revolução Técnica da Pintura (SIQUEIROS, 1934).

O impacto das propostas mexicanas de uma arte de preocupação social entre os artistas brasileiros é mapeado por Aracy Amaral “Assim, se no Brasil Di Cavalcanti e Portinari acusavam claramente sua admiração pelos

mexicanos em seus trabalhos já dos anos 30”. (AMARAL, 2003, p. 21) A autora ao longo de seu livro apresenta a importância das propostas mexicanas reproduzidas em revistas, palestras e exposições.

Essa preocupação já está em Emilio Di Cavalcanti quando publica o álbum *A realidade brasileira* em 1930 em que através de 12 desenhos [Imagem 5] faz uma crítica à situação política do país. Nesses desenhos os burgueses possuem um traço similar a animais repugnantes como sapos ou porcos. Essa bestialização da figura humana é uma sátira ácida com ecos de um Diego Rivera [Imagem 6] e George Grosz. Ambas as imagens possuem um tom jocoso e crítico à burguesia e seus hábitos.



(Imagens 5 e 6) Página do álbum *A Realidade Brasileira* de Emilio Di Cavalcanti (Brasil), 1930. Detalhe do mural *Visão Política do Povo Mexicano* de Diego Rivera na Secretaria de Educação Pública (México), 1923-1928.

Candido Portinari é outro pintor que se

aproxima das propostas dos muralistas. A influência dos muralistas na obra de Portinari é tema de debate. (ZANELATTO E COELHO, 2014) Enquanto alguns autores afirmam que os murais de Portinari não são uma “simples transposição” (FABRIS, 1990, p. 79) ou um “eco retardado” (PEDROSA, 1981, p. 12) do movimento muralista mexicano, a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral (2003) acredita que há uma apropriação da experiência mexicana. Embora existam diferenças entre o artista brasileiro e os mexicanos, creio que Portinari se aproxima do movimento mexicano pela proposta de uma arte monumental, pela opção temática de escolha de tipos populares, pelo tom nacionalista, e pelo gosto em comum do renascimento italiano. Parece-me que Mario Pedrosa sintetiza bem essa ideia na seguinte afirmação:

Portinari está diante, talvez de um impasse. Mas pode ser que seja também diante do futuro. A volta à grande arte sintética, presidida pela Arquitetura, que foi perdida com o início da era capitalista, anuncia-se. A pintura já marcha para essa integração com o afresco e a pintura mural moderna. Portinari sente essa atração. Como se deu com Rivera, com a escola mexicana. Aliás, a matéria social o espreita. A condição de sua genialidade como pintor está ali. (Pedrosa, Apud Amaral 1981, p. 58)

Os muralistas atingem terras tropicais por outras vias, como é o caso da arte gráfica. Ilustrações de Diego Rivera são publicadas no suplemento *Pensamento da América* (1941-

1949) do jornal *A Manhã*, como demonstra Maria de Fátima Fontes Piazza (2016). Esse periódico publica dois desenhos que ilustram o artigo de Ronald de Carvalho “Imagens do México” escrito depois de sua viagem ao México a convite de José Vasconcelos na década de 1920. Os desenhos com cenas de camponeses no trabalho cotidiano são publicados em 1947. No mesmo ano Oswaldo Goeldi publica o artigo “O grande gravador mexicano: Posada” acompanhado de oito gravuras de José Guadalupe Posada (1851-1912).

Com o final da Segunda Guerra Mundial e a redemocratização do Brasil novas redes se formam em torno da gravura no Sul do Brasil. O Clube de Gravura de Porto Alegre é fundado em 1950. Seu surgimento dá-se no interior de um movimento de renovação das artes no Estado do Rio Grande do Sul e tem papel decisivo no incremento das artes visuais e da literatura na região. Carlos Scliar (1920 - 2001), um dos principais membros do Clube de Gravura, atua, desde 1940, como importante intermediário entre os artistas do país com o exterior. A ânsia de atualização técnica e formal combina-se ao entusiasmo pelo realismo social e pelo engajamento das artes.

Scliar funciona como um verdadeiro mediador cultural. Ainda no Brasil entra em contato com as obras de George Grosz, Kaethe Kollwitz e Otto Dix e assim como os trabalhos de Lívio Abramo. Durante a campanha da

Constituinte entre 1945 e 1946 entra para o PCB e logo em seguida vai para Paris (1947). Lá estabelece contato com o trabalho do *Taller de Gráfica Popular* (TGP) do México, forte inspiração para os clubes de gravura gaúchos. Será no Congresso Mundial de Intelectuais na Polônia em 1948 que conhece vários artistas latinos americanos que compartiam a mesma proposta de uma arte militante, entre eles Leopoldo Méndez (1902-1969) do TGP.

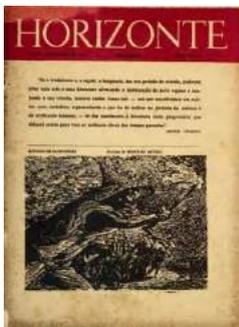
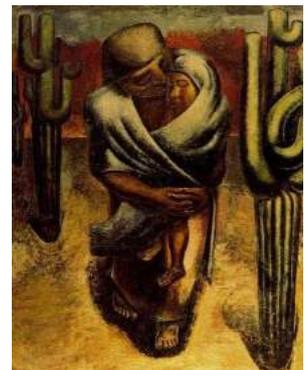
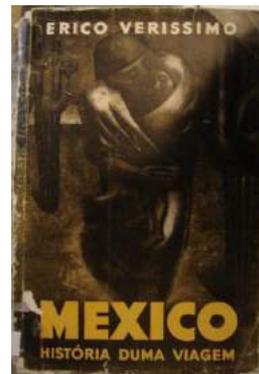


Imagem 7 e 8 Capa da revista Horizonte, Nova Fase, nº5, maio de 1951. Fonte Arquivo João Batista Marçal foto de Andreia Duprat (DUPRAT, 2013, p. 188). Ao lado com gravura de Leopoldo Menzes, Las antorchas, 1947

Scliar retorna a Porto Alegre e organiza um núcleo de intelectuais com afinidades entre si com clara inspiração mexicana do TGP. Criam uma revista de cultura denominada *Horizonte* que possibilita circular as posições dos intelectuais de esquerda. É o mesmo nome da revista do Movimento Estridentista

mexicano editada em Xalapa, estado de Veracruz entre 1926 e 1928, entretanto cabe ressaltar que segundo depoimento de Scliar a Aracy Amaral (2003, p. 151) é pura coincidência de nomes, pois só tomou conhecimento desta em 1982. Será nessa revista que vai publicar algumas gravuras de Méndez. [Imagens 7 e 8]⁸ A gravura *Las Antorchas* fazem parte de uma serie de dez gravuras realizadas para o filme *Río Escondido* dirigida por Emilio Fernandez em 1947. Aqui mais um exemplo do transito de imagens produzidas suas interfaces.



(Imagens 9 e 10) Capa do livro México: história duma viagem, (Fotografia do autor) ilustrada com a pintura Madre campesina, ao lado de David Alfaro Siqueiros, 1929, Coleção Museu de Arte Moderna de México.

Para seguir no circuito de ilustrações Erico Veríssimo publica em 1957 o livro *México: história duma viagem*. O livro um

⁸ Para uma discussão mais profunda dos Clubes de Gravura de Porto Alegre e o TGP veja Aracy Amaral (2003) em especial os capítulos 4 e 5, e os trabalhos de Andreia Duprat (2013) e Cassandra Gonçalves (2005).

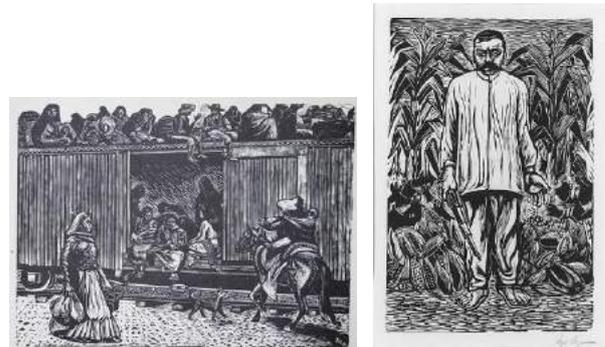
híbrido de relato de viagem e ensaio da história, ambiente, cultura e política mexicana. Conta com transcrições de conversas de Veríssimo com José Vasconcelos e David Alfaro Siqueiros. Ademais o livro é ilustrado com desenhos do autor se dizia um “pintor frustrado” (BAGGIO, 2006, p. 94).

Veríssimo escolhe para a ilustração de capa de seu livro a tela de Siqueiros *Madre Campesina* de 1929 [Imagens 9 e 10]. Existe um exemplar deste livro na biblioteca da Sala Arte Público Siqueiros, antiga casa do pintor e hoje um museu que mantém seu acervo. No livro encontra-se uma dedicatória de Veríssimo a Siqueiros que vale a pena reproduzir aqui porque mostra a sociabilidade e as interfaces entre México e Brasil:

Meu caro Siqueiros. Mais uma vez gracias por me haver permitido reproduzir seu “Madre Campesina” na capa deste volume. Espero que você não desgoste do que escrevi a seu respeito no capítulo sobre os muralistas mexicanos. Recebe este livro com Angélica. E creia na admiração deste seu amigo brasileiro. Erico Veríssimo, Porto Alegre. (VERÍSSIMO, 1957)

Entre o final dos anos 1940 e os anos de 1950 temos transformações importantes ao nível do Estado brasileiro e na esfera cultural com a consolidação do modernismo e entramos na “era dos Museus” (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004, p. 26) quando são fundados o Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947 e o Museu de Arte Moderna

de São Paulo (MAM-SP) em 1948, que poucos anos depois dá origem ao empreendimento da Bienal de São Paulo. O MASP é uma iniciativa do jornalista Francisco de Assis Chateaubriand, proprietário do grande grupo de mídia Diários Associados. Entre 1950 e 1951 Chateaubriand e o diretor do MASP Pietro Maria Bardi convidam Siqueiros a vir ao Brasil e realizar uma exposição com seus trabalhos e também para pintar um mural de 15 m2 no Hall do Edifício dos Diários Associados. Infelizmente, como sabemos esse projeto não se concretiza.



Imagens 11 e 12 – Gravuras de Ignacio Aguirre, Tren Revolucionário e Zapata que estiveram na II Bienal

A Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, criada em 1951, inspira-se no modelo da Bienal de Veneza. É pensada nos moldes das grandes exposições e feiras internacionais e embalada pelo segundo surto industrial paulista. Afinal, o grande patrocinador do MAM e da Bienal é Francisco Matarazzo Sobrinho dirigente de um complexo

industrial e mecenas das artes. Mas para nosso interesse nesse artigo destaco que os artistas mexicanos são convidados para participar das Bienais. Na II Bienal, Bienal do IV Centenário, talvez a mais famosa e que marca o imaginário da população paulistana, as gravuras do *Taller de Gráfica Popular* se fazem presentes. São expostas gravuras de Ignacio Aguirre [Imagem 11 e 12], Raul Aguiano, Angel Bracho, Arturo G. Bustos, Leopoldo Mendez e Mariana Yampolsky entre outros.

Na Bienal seguinte a participação se dá com gravuras dos muralistas José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros e Rufino Tamayo. Essa participação será um dos destaques dessa edição. A participação mexicana nas primeiras bienais marca o clímax dos intercâmbios do patrimônio visual do México Revolucionário no Brasil. As gravuras bebem do imaginário visual da revolução em grande parte fixada pelas fotografias que se encontram no Arquivo Casasola. Como é o caso da gravura do *Tren Revolucionário* [Imagem 11]. A fotografia como afirma Musascchio (2007, p. 13) deixa uma marca nos muralistas, e ainda mais profundamente nos gravuristas da TGP. Eles procuram recriar as cenas da revolução, as lutas políticas e as mudanças sociais. As aproximações entre a fotografia e a gravura passam também pela formado retangular e o branco e preto. Muitas são produzidas para estampar as páginas da imprensa periódica.

Da exposição do Centenário às Bienais

Algumas considerações a guisa de conclusão são cabíveis. O muralismo assim como as fotografias produzidas pela família Casasola, as gravuras de José Guadalupe Posada, o *Taller de Gráfica Popular*, e porque não o cinema mexicano, fazem parte do que podemos chamar de patrimônio visual do Mexicano revolucionário. Essas expressões visuais são fruto da revolução mexicana e obtém ampla repercussão no Brasil e em toda a América Latina. Da exposição de 1922 às Bienais da década 1950, das primeiras fotografias dos conflitos estampadas na imprensa brasileira às gravuras inspiradas nas fotografias do arquivo Casasola, passando pelo muralismo, a Revolução Mexicana inspira artistas e intelectuais tupiniquins.

A narrativa visual da participação mexicana na Exposição de 1922 procura transmitir a imagem de um país urbano, moderno, industrializado e civilizado devido a sua educação, cultura e passado histórico. Representa uma cornucópia visual em terras cariocas. A participação mexicana tinha uma preocupação de apresentar o país ao mundo como uma nação que havia superado seus conflitos internos e que agora retoma o caminho do progresso. O que seria melhor para apresentar esse país do que a fotografia com seu *status* de veracidade para comprovar o que seus dirigentes propunham?

O livro "Mexico sus recursos naturales" representa um elemento importante neste complexo universo da elaboração de uma propaganda visual do México na década de 1920. Obra editada pela Secretaria de Indústria e Comércio, com mais de quinhentas fotografias e demais imagens, possui como objetivo fazer a propaganda de um novo regime surgido da revolução. Obra ambígua e contraditória, pois, embora quisesse se diferenciar do regime anterior, vale-se de um acervo de fotografias, pinturas e textos produzidos por artistas e intelectuais do porfiriato para difundir seus projetos políticos e culturais. Sabemos que as imagens, são propícias de serem apropriadas por diferentes regimes e resignificadas de acordo com os interesses do governo de plantão.

No caso da experiência plástica as viagens, palestras e exposições dos muralistas mexicanos contaminaram artistas e intelectuais brasileiros. David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera deixa uma viva influência nos meios culturais e intelectuais brasileiros. Os gravuristas do TGP são inspiração para seus colegas do Rio Grande Sul e outras regiões do país.

Em que pese às dificuldades de comunicação, pode-se afirmar que ocorre uma circulação de projetos e ideias políticas e culturais entre os dois países através de redes de sociabilidade estabelecidas entre artistas e intelectuais. Tanto a crítica à burguesia e à

igreja e aos seus símbolos assim como a utilização dos operários e os símbolos dos seus respectivos movimentos políticos tanto no Brasil como no México foram recorrentes. A figura do índio, do mestiço e do camponês são os temas recorrentes. Entre as figuras emblemáticas expressas estão às imagens de Villa, Carranza e Obregón, porém a partir dos anos 1930 sobressai a imagem de Zapata no imaginário da revolução. As viagens e exílios, ilustrações em periódicos e livros, participação em exposições e Bienais constitui um espaço de intercâmbios, contaminações, apropriações e conexões que ajudam a elaborar uma cultura visual da época

Referências

ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. *Arte y Poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*. Zamora/México: El Colegio de Michoacán/FCE, 2005.

BAGGIO, Katia Gerab. "Magia e Paixão: o México sob o olhar de Erico Veríssimo", *Projeto História*, São Paulo, (32), p. 79-95, jun. 2006.

BARBOSA, Carlos Alberto S., "A repercussão da Revolução Mexicana na imprensa brasileira", in *Patrimônio e Memória*, vol. 2,

no. 1, p. 1-13, 2006.

BARBOSA, Carlos Alberto S., "Imaginários políticos no Brasil e no México" in BEIRED, José L.B., e BARBOSA, Carlos A. S., (orgs.) *Política e identidade cultural na América Latina*. São Paulo: Editora UNESP/Cultura Acadêmica, 2010.

BENJAMIN, Thomas. *La Revolución Mexicana: memoria, mito e historia*. México: Taurus, 2009

CARVALHO, Flávio de, "Recordações do Clube dos Artistas Modernos", in RASM Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939.

CRESPO, Regina, "Entusiasmo, temores, indiferença: o México na correspondência diplomática brasileira (1919-1959)" in *Revista Eletrônica da Anphlac*, nº 14, jan-jun 2013, p. 43-61.

CRESPO, Regina. *Itinerarios intelectuales: Vasconcelos, Lobato y sus proyectos para La nación*. México: UNAM, 2004.

DIAS, Natally Vieira. *A Revolução Mexicana nos debates políticos-intelectuais brasileiros: projeções, leituras e apropriações (1910-1941)*. Belo Horizonte: Departamento de História, PPGH/FAFICH/UFGM, 2015 (Tese de Doutorado), 302 p.

DIAS, Natally Vieira. *O México como "lição": a Revolução Mexicana nos grandes jornais brasileiros e argentinos (1910-1915)*. Belo Horizonte: Departamento de História, PPGH/FAFICH/UFGM, 2009 (Dissertação de Mestrado).

DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. *Revista Horizonte (1945-1956): imagem imprensa e questões políticas*. Porto Alegre: Instituto de Artes/Departamento de Artes Visuais/UFRGS, 2013. (Trabalho de Conclusão de Curso)

ESCORZA RODRÍGUEZ, Daniel. *Agustín*

Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia. México: INAH, 2014.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GONÇALVES, Cassandra de Castro Assis. *Clube de Gravura de Porto Alegre: Arte e política na Modernidade*. São Paulo: PIEHA/ECA/USP, 2005 (Dissertação de Mestrado).

GONZALEZ MELLO, Renato. "Diego Rivera entre la transparencia y El secreto", in *Hacia otra historia del arte en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, "El águila y laserpiente", in FLORESCANO, Enrique (coorrd.). *Mitos mexicanos*. México: Aguilar, 1995, 15-20.

MARTINS, William dos Santos. *A Imprensa Brasileira e a Política Cardenista 1934-1940*. Assis: Departamento de História, FCL/UNESP (Dissertação de Mestrado), 2015.

MÉXICO. Secretaria de Industria Comércio y Trabajo. *MÉXICO sus recursos naturales, su situación actual: Homenaje al Brasil en ocasión del primero centenario de su independencia 1822 - 1922*. México, 1922.

MUSASCCHIO, Humberto. *El Taller de Gráfica Popular*. México: FCE, 2007

PALACIOS, Guillermo. *Intimidades, Conflitos e Reconciliações: México e Brasil, 1822 - 1993*. São Paulo: Editora da USP/Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2008.

PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. "Circularidade da arte gráfica latino-

americana: das páginas dos livros aos periódicos” in FLORES Maria B. R. e PIAZZA, Maria de Fatima F. e PETERLE, Patricia (orgs.) *Arte e Pensamento: operações historiográficas*. São Paulo: Rafael Copetti, 2016, PP. 236-254.

Revista Rumo, “David Alfaro Siqueiros – Pintor revolucionário”, in revista *Rumo*, ano 2, nº 2, junho, Rio de Janeiro, 1934.

SANTOS, Luciano. *Leopoldo Zea, Arturo Ardao e João Cruz Costa: história das ideias, discursos identitários e conexões intelectuais*. São Paulo: Departamento de História, PPGH/FFLCH/USP, 2016 (Tese de História).

SIQUEIROS, David Alfaro. “Revolução Técnica da Pintura”, in *Revista Rumo*, Rio de Janeiro ano 2, nº 2, junho, Rio de Janeiro, 1934.

SOUSA, Fábio da Silva. *Cultura Comunista, Revoluções e América Latina nas páginas de El Machete e A Classe Operária: O PCM e o PCB nas décadas de 1920 e 1930 (México e Brasil)*. Assis: Departamento de História, FCL/UNESP, 2014. (Tese de Doutorado).

SOUSA, Fábio da Silva. *Operários e camponeses: repercussão da Revolução Mexicana na imprensa operária brasileira*

1910-1920. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

STREICH, Ricardo Neves. *Interpretações da Revolução Mexicana: as leituras de José Carlos Mariátegui, Tristán Marof e Oscar Tenório*. São Paulo: PPGH/FFLCH/USP, 2015 (Dissertação de Mestrado).

TENORIO-TRILLO, M. *Artilugio de la nación moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

VASCONCELLOS, Camilo Mello. *Imagens da Revolução Mexicana: o Museu Nacional de História do México 1940 – 1982*. São Paulo: Humanitas/Alameda, 2007.

VERISSIMO, Erico. *México: história duma viagem*. Porto Alegre: Globo, 1957.

WECHSLER, Diana B. “Melancolía, presagio y perplejidad los años 30 entre los realismo y lo surreal” in *Catalogo Teritorios de dialogo 1930-1945*, México: Patronato Del Museu Nacional de Arte/INBA, 2006.

ZANELATTO, João Henrique e COELHO, Tiago da Silva, “Encontros e desencontros: o muralismo de Portinari e o muralismo mexicano”, in *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v. 20, n. 2, p. 261-275, 2014.